



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 8. Año 2009 bianual

Los espacios de la música

Música Oral del Sur es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural aplicada a la música y tendiendo puentes desde la música de tradición oral a otras manifestaciones artísticas y contemporáneas. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente y Fundador

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

(Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Director Científico

MANUEL LORENTE RIVAS

(Observatorio de Prospectiva Cultural. Univ. Granada - HUM 584)

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

(Universidad de Granada)

Consejo de Redacción

Ángel Medina (Universidad de Oviedo)

Josep Martí (Consell Superior d'Investigacions Científiques - Barcelona)

Manuel Martín Martín (Cátedra de flamencología de Cádiz)

Francisco Vargas (C. Educación y Ciencia de Andalucía - Málaga)

Alberto González Troyano (Universidad de Sevilla)

Juan Carlos Marset (Universidad de Sevilla)

Elsa Guggino (Universidad de Palermo - Italia)

Sergio Bonanzinga (Universidad de Palermo - Italia)

Marina Alonso (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología, INAH - México DF)

Frédéric Saumade (Universidad de Provence Aix-Marseille - Francia)

Samira Kadiri (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán - Marruecos)

Consejo Asesor

Carmelo Lisón Tolosana (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas - Madrid)

Mohamed Metalsi (Instituto del Mundo Árabe - París)

Bibiana Aído (Ministra de Igualdad - Madrid)

Olga de la Pascua (Directora del Centro Andaluz de Flamenco)

Enrique Moratalla (Director del Centro Cultural para la Memoria de Andalucía)

Juan Manuel Suárez Japón (Rector de la Universidad Internacional de Andalucía)

Manuel Ríos Ruiz (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)

Tomás Marco (Academia de Bellas Artes de San Fernando - Madrid)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)

Secretaría Técnica

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ - IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS

Edición

CARLOS ARBELOS

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión LA GRÁFICA, S.C.AND. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95 • **I.S.S.N.:** 1138-8579

Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

La romería en el templo y otras licencias del canto gregoriano en el siglo XX¹.

Ángel Medina

Musicólogo. Universidad de Oviedo.

Resumen

El objetivo del presente artículo es el de presentar algunas prácticas singulares de la música litúrgica, habituales en España durante los primeros dos tercios del siglo XX, es decir, entre el *motu proprio* sobre la música sagrada del papa Pío X y los cambios litúrgicos derivados del Concilio vaticano II. Estas licencias tienen lugar básicamente coincidiendo con dos tipos de situaciones contrapuestas: por un lado cuando triunfa la alegría de determinadas fiestas (el Corpus, las celebraciones patronales, por ejemplo) y, por otro, en los ritos funerarios. Una tradición de ámbito geográfico limitado, la *Misa de gaita*, y otra de ámbito del todo general, el *gorigori*, son las dos realidades que muestran la pervivencia de hibridaciones y prácticas del canto gregoriano particularmente chocantes en el marco de las severas directrices propias de la música sagrada en este período.

Palabras clave: Hibridación, sagrado, profano, resistencia, liturgia, *misas de gaita*, *gorigori*.

Romería Pilgrimage in Church and other Forms of Gregorian Chant in 20th century Spanish Liturgical Music

Abstract

This article deals with some unique practices common in Spanish church music during the first two-thirds of the Twentieth century, between Pío X's *motu proprio* on sacred music and the liturgical changes originated by the II Vatican Council. Although these forms arose in diametrically different contexts (on the one hand, in joyful occasions such as Corpus Christi and patron-saint festivities, and on the other, in funeral rites), both the "*Misa de Gaita*" (a Bagpipe Mass of limited geographical distribution) and the widespread "*Gorigori*" attest to the continued generation of hybrid forms and practices derived from Gregorian chant. Both are also particularly surprising in light of the Church's severe directives for sacred music in this period.

Keywords: Hybridisation, sacred, profane, survival, liturgy, *misas de gaita*, *gorigori*.

1. Introducción

El templo es el marco propio y habitual (aunque no único) de la música litúrgica. Se supone que la música allí realizada con fines litúrgicos es acorde con dicho espacio sagra-

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación MEC-06-HUM2006-07934, *Música española de la postguerra a la posmodernidad: poder identidades y diálogos con Hispanoamérica*, coordinado por la Universidad de Oviedo.

do, máxime desde que el *motu proprio* “Tra le sollecitudini”, de Pío X, publicado el 22 de noviembre (festividad de santa Cecilia) de 1903, exigiese la santidad, la bondad de formas y la universalidad de la misma². Sin embargo, el fuerte peso de tradiciones anteriores a la reforma de Pío X cuestionan estas premisas y entonces el sagrado espacio del templo se abre a otros tiempos y aun a otros espacios. El pasado profanizante no llega a ser erradicado y los espacios de la fiesta y la romería prosiguen en su sonar en el interior de las iglesias, al tiempo que el descuido y la irreverencia siguen encastillados en este sagrado ámbito con motivo de ciertas prácticas relacionadas con las celebraciones fúnebres.

De esas negociaciones entre tiempos, tradiciones y espacios en la música litúrgica se ocupan las siguientes líneas. Naturalmente, este tipo de situaciones en las que lo sagrado y lo profano (así como sus espacios) parecen confundirse no es algo nuevo en la música litúrgica. Ya el papa Juan XXII llamó la atención en el siglo XIV sobre los excesos del Ars Nova, en aspectos como la intelegibilidad del texto o el histrionismo de los celebrantes, entre otros, pero sus amenazas de excomunión no sirvieron de nada, como tampoco sirvió de nada la bula de Benedicto XIV, en el siglo XVIII, censurando la contaminación teatral de la música de iglesia. Sin embargo, la reforma de Pío X ha venido considerándose como algo distinto y muy alejado del papel mojado en que se convirtieron los textos reformistas anteriores. En nuestra consideración, se ha magnificado el alcance de la reforma sancionada por Pío X y, por tanto, es un tema que requiere una seria revisión.

2. Resistencias y alternativas al nuevo gregoriano

Es de sobra conocido, pero no está de más recordarlo de nuevo, el texto que el P. Eustoquio de Uriarte dedica al nuevo gregoriano (frente al tradicional *canto llano* propio hasta entonces en España en los centros eclesiásticos) en una carta al pianista Juan Miralles. Uriarte había conocido ese nuevo canto gregoriano en Silos, cuando este monasterio estaba repoblado por monjes franceses. El gregoriano importado es para Uriarte la cifra absoluta de la perfección. En contrapartida, la práctica musical propia de la tradición española del canto llano es descrita como “los descompuestos berridos de nuestros cantollanistas”³. Mas ese nuevo gregoriano tuvo que hacerse su sitio en medio de serias resistencias, pese al apoyo oficial de los responsables eclesiásticos. Por otro lado, los sueños de que con las nuevas ediciones y las nuevas teorías rítmicas se unificase la interpretación del canto en todas las iglesias (sueño de universalidad que está presente en el *motu proprio* de Pío X, con el latín como base y la idea de que ningún católico se sintiese extraño en ningún templo de su confesión) no impidieron que lo viejo se resistiese a desaparecer ni facilitaron que lo nuevo penetrase por un camino de rosas. Es decir, que no sólo había que imponer una nueva visión del canto oficial de la Iglesia, sino que se hacía preciso borrar la práctica tradicional que se venía haciendo en España desde siglos atrás.

2. El texto del *motu proprio* lo consultamos en Nemesio Otaño (ed), *La música religiosa y la legislación eclesiástica*. (Barcelona, Ed. Musical Emporium, 1912).

3. Pasajes de esta carta han sido recogidos en Luis Villalba Muñoz, *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. (Madrid, Ildefonso Alier ed., 1914) p. 7. Villalba las toma de la revista agustiniana *La Ciudad de Dios*, vol. XVII.

Son frecuentes las cartas pastorales redactadas por los mitrados de las diócesis españolas en los momentos inmediatamente posteriores al *motu proprio* para impulsar el decreto papal, casi siempre con especial atención al nuevo gregoriano. Así, en una carta pastoral de 1904, derivada obviamente del contexto citado, el obispo de Oviedo asegura que “hemos llegado hasta el extremo lamentable de no conocer el canto gregoriano más que en libros incorrectos, alterados y llenos de faltas, aunque por fortuna podemos ya adquirirlos auténticos y legítimos”⁴. Y considera, acto seguido, que una nueva generación será la que “uniforme y regularice las diversas cantinelas hoy en uso”⁵. Por eso, Ismael Fernández de Cuesta alude al “equivoco de identificar el canto gregoriano, sancionado por el papa en el *motu proprio*, con un canto benedictino y una determinada manera de cantar”⁶, al poco de haber asegurado tajantemente que “la reconstrucción de las melodías gregorianas antes y después del *Motu Proprio* fue un engaño teñido de religiosidad para favorecer una aceptación lo más extensa posible de su uso litúrgico”⁷.

Los grandes centros eclesiásticos españoles se preocuparon de inmediato de la formación del clero en el canto gregoriano. Conscientemente reiteramos un pequeño muestrario de testimonios en esta línea, que ya nos habían dado juego en un trabajo más amplio sobre la recepción en diversos frentes (gregoriano, polifonía, instrumentos, expurgo de archivos, etc.) del decreto pontificio en las capillas musicales eclesiásticas⁸. En Palencia se asocia un beneficio vacante a las funciones complementarias de enseñar canto gregoriano en la catedral y en el seminario. Estamos en noviembre de 1905⁹.

En Oviedo, en febrero del año siguiente, ha lugar la iniciativa del prelado de imponer a un beneficio vacante de su jurisdicción “el cargo especial de Profesor de Canto Gregoriano en nuestra Santa Iglesia Basílica Catedral y en el Seminario Conciliar”¹⁰. En 1909 e igualmente en Oviedo, el obispo Batzán impulsa la estancia del P. Carlos Azcárate, del Monasterio de Silos, para impartir unas conferencias sobre el nuevo canto gregoriano¹¹.

En Valladolid hicieron estas labores de difusión del nuevo canto dos monjes del Monasterio de Silos, uno de ellos el reputado gregorianista Casiano Rojo¹². En Valencia se decide ir directamente a las fuentes y llamar a los benedictinos de Solesmes, “para que enseñaran el

4. Ramón Martínez Vigil, “La música sagrada”, 2ª parte, *Boletín oficial eclesiástico del Obispado de Oviedo*, 1-VI-1904, p. 163. La primera parte de esta pastoral se puede consultar en el número anterior del *Boletín*, de 15-V-1904, pp. 101-102.

5. *I. c.*

6. Ismael Fernández de la Cuesta, “La reforma del canto gregoriano en el entorno del *motu proprio* de Pío X”, AA. VV., *Actas del simposio internacional San Pío X y la Música (1903-2003)*, *Revista de Musicología* XXVII I, 2004. Ed. Mariano Lambea.

7. *I. c.*

8. Ángel Medina, “La música en el templo tras el *motu proprio* de san Pío X: una mirada desde los archivos de la Iglesia”, en *Música y archivos de la Iglesia*. (Oviedo, Ed. Memoria Ecclesiae, XXXI, 2008), pp 21-44.

9. José López-Calo, *La música en la Catedral de Palencia*. (Palencia, Ed. Diputación de Palencia, 1981) T. II, p. 502 doc. 6381, acuerdo de 30-11-1905.

10. Edicto publicado en el *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Oviedo*, XLIII, n. 4, 15-II-1906, p. 49.

11. *I. c.*

12. María Antonia Virgili Blanquet, *La música en Valladolid en el siglo XX*. (Valladolid, Ed. Ateneo de Valladolid, 1985) p. 31.

Canto Gregoriano durante el tiempo que fuese necesario a los músicos y sochantres”¹³. Hay casos en los que la entrada del nuevo canto gregoriano fue acelerada por la presencia de activistas de la reforma. Así ocurre en la Catedral de Burgos, donde tenía responsabilidades por entonces Federico Olmeda. En cuanto se entera de que ha salido la edición vaticana del *Kyriale*, solicita que se compre¹⁴. Esta petición es de 1905, pero se constata una seria resistencia de la capilla, porque dos años después se eleva una petición al cabildo para que pueda cantarse en algunas ocasiones la misa que era tradicional “antes de adoptarse el *Kyriale* del canto gregoriano, en virtud del *motu proprio* de S. S. Pío X”¹⁵, es decir, la que estaría copiada en los libros de coro o editada en libros y cartillas desde siglos atrás.

O sea, que ni siquiera en centros religiosos animados por el espíritu reformista, merced a la presencia en ellos de activistas de la talla de Olmeda, es posible difuminar las voces de rechazo, el peso de las convenciones y la raigambre honda (si bien un punto acomodaticia) de las melodías litúrgicas anteriores y de su manera de interpretarlas. Hay catedrales en las que, reconociendo sus órganos de gobierno que no se entiende bien el nuevo canto, amenazan con multas a los cantores o, simplemente, renuncian al mismo en tanto no se consiga un mínimo de dignidad en la interpretación del canto reformado. Y, en fin, cuando leemos actas catedralicias de los años veinte y treinta, artículos de los boletines diocesanos o actas de congresos y reuniones sobre música sacra, observamos que la insistencia en la necesidad de mejorar la formación en el canto gregoriano en el seno de la Iglesia es una constante de todas estas fuentes. Lo cual no puede explicarse porque el clero fuese torpe (que no lo era), ni por la consabida lentitud de cualquier cambio de envergadura en los usos litúrgicos, sino por la resistencia, oposición e incluso abierto rechazo que el nuevo canto gregoriano generaba entre amplios estratos del mundo eclesiástico, en fuerte contraste con el empeño por su difusión realizado por las inagotables minorías reformadoras.

El nuevo canto gregoriano quiere ser un elemento más en la configuración del espacio sagrado y, de hecho, en su porte aéreo, fluyente, resultaba propicio para las metáforas ascensionales, para desprenderse de la tierra y ser un canto que busca lo alto. Ilusionado y convencido, Uriarte narró así su experiencia silense: “Supóngame usted ahora en el fondo de ese vallecito un hermoso convento antiguo, de severa arquitectura, grandioso y digno completamente del paisaje, y como moradores del convento unos monjes chapados á la antigua en la austeridad de vida y hasta en la forma de su cogulla; hospitalarios y afables, como los pintan las leyendas cristianas; de movimientos acompasados y uniformes, doblemente ceremoniosos por ser monjes y franceses, y tras esto, colóquese usted en un rinconcito del templo para escuchar la grave salmodia y los ecos repetidos en las bóvedas, que, entre paréntesis, las quisiera más altas, porque en las iglesias me gusta siempre lo encumbrado,

13. José Climent, *La Catedral de Valencia. Devenir musical en el siglo XX*. (Valencia, Real Acadèmia de Cultura Valenciana, 2005), p. 19. AC, vol. 412, ff. 45-57.

14. José López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos Vol. VIII. Documentario musical (VI)*. (Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1996), p. 266.

15. José López-Calo, *O. c.*, p. 277. Registro 160, p. p. 44, 7-II-1907.

lo inaccesible, lo impalpable, lo que se confunde con el cielo¹⁶. Pero *lo otro*, lo que cambia de *status* tras el decreto papal y se acerca a lo proscrito, subsistió.

Impresiona saber que, todavía en el siglo XXI, hay quien recuerda y emplea litúrgicamente ciertas melodías del canto llano propias de la práctica musical anterior a la introducción del nuevo canto gregoriano solesmense a partir de 1903. Y ello nos ha de hacer pensar que lo que está bien arraigado no se elimina con leyes ni con entusiasmo, incapaces de triunfar ante prácticas seculares en las que tampoco faltaba la convicción, por más que no fuesen precisamente las más cuidadosas con lo que se supone que ha de tener una buena música litúrgica.

En efecto, uno de los casos que más ha llamado la atención de los pocos musicólogos que nos dedicamos a este tipo de asuntos con una perspectiva mínimamente crítica, es el publicado por Ismael F. de la Cuesta¹⁷. Se trata del “Kyrie” de la *Misa de réquiem*, recogido por él mismo en un pueblo burgalés, en 2003. No es el “Kyrie” preceptivo desde nada menos que cien años antes, el “Kyrie” que cualquiera puede encontrar en el *Liber Usualis* o en las grabaciones más elementales de canto gregoriano, sino un “Kyrie” en canto llano, el “Kyrie” propio de la tradición cantollanista española de, por lo menos, los cuatro siglos anteriores al siglo XX. Fernández de la Cuesta no le dedica mayor comentario, salvo destacar el valor documental del testimonio que aquí también queremos reiterar. Y, sin embargo, la comparación entre lo que ha quedado del “Kyrie” en canto llano con lo que sería este mismo “Kyrie” en las fuentes antiguas muestra bien a las claras la ruina y el paso del tiempo, el hecho de que la pervivencia en el siglo XXI de esta pequeña joya del patrimonio oral de la música litúrgica fue posible en medio de dificultades, en una situación de desventaja.

De hecho, no sólo hubo de superar la severidad del *motu proprio* de Pío X y disposiciones derivadas, sino también (y es casi más meritorio) las consecuencias del concilio Vaticano II. ¿No llegó de manera muy alterada al siglo XV la música de la liturgia visigótico-mozárabe tras siglos de vivir simplemente tolerada en determinados lugares de Toledo, en tanto que el entonces canto importado del sur de Francia gozaba de todas las mercedes y privilegios? Una simple mirada muestra que el vestigio recogido por Ismael F. de la Cuesta y publicado en la *Revista de Musicología* tiene una estructura tripartita para todo él que está basada simplemente en la primera parte de la igualmente estructura tripartita mucho más amplia y elaborada del “Kyrie” de las fuentes antiguas, tanto en los libros de coro como en los tratados de canto llano, tampoco uniformes, dicho sea de paso, a poco que comparemos. Por eso decimos que nos han llegado ruinas, como cuando por unas columnas rotas y unos pocos sillares intuimos la estampa de un templo clásico. La lección es, en todo caso, que el pasado no se borra así como así.

Por nuestra parte, son varios los momentos del oficio y misa de difuntos en los que hemos podido encontrar pervivencias de tradiciones anteriores al nuevo canto gregoriano

16. Luis Villalba Muñoz, *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. (Madrid, Ildefonso Alier ed., 1914) pp. 6-7.

17. Ismael Fernández de la Cuesta, “La reforma del canto gregoriano en el entorno del *motu proprio* de Pío X”, AA. VV., *Actas del simposio internacional San Pío X y la Música (1903-2003)*, *Revista de Musicología* XXVII I, 2004. Ed. Mariano Lambea.

solesmense, tradiciones de variado perfil, por otra parte. Un caso característico (por poner aquí simplemente un ejemplo de un tema aún en curso de investigación) está el del responsorio *Ne recorderis*. La melodía que varios de nuestros informantes aún recuerdan empieza con un diseño que tiene sabor de monodia litúrgica en modo sexto, pero acto seguido la melodía adquiere otros matices, con fórmulas cadenciales en Fa mayor, con pasajes contruidos mediante breves progresiones descendentes, en suma, con un lenguaje de escuela, de autor, que ninguno de nuestros informantes recuerda. De hecho, ni les consta que pudiera ser una obra de autor despojada de un posible acompañamiento y cuya belleza melódica la llevó a permanecer en la tradición oral y, lo que es más importante, a ser cantada más asiduamente que la homónima pieza gregoriana hasta incluso los años setenta¹⁸. El trabajo en curso sobre otras partes del oficio y misa de difuntos reafirma estas licencias, particularmente en el Salmo 7 (tras la tercera antífona del primer nocturno), en las lecciones *Parce* y *Taedet*, lugar de especial lucimiento de los cantores, en el responsorio *Qui Lazarum*, entre otros momentos.

Tras constatar el fenómeno de la pervivencia de modelos anteriores de distinta tradición, sin nada de negativo en sí mismos, aunque no sean precisamente un modelo de oficialidad, pasamos a un territorio más delicado, con licencias hartó más llamativas. Veremos, pues, dos casos extremos. Dos casos en los que aquello que tendría que haber desaparecido, no desapareció. Dos sonoridades en las que, parodiando a Freud en su interpretación de una célebre frase de Schelling (en la que se dice que lo siniestro no es sino aquello que, debiendo permanecer oculto, sin embargo se manifiesta), brota y adquiere visibilidad un tipo de prácticas que la teoría había remitido a las provincias de lo inadmisibles. Y, sin embargo, se manifiestan. Esas dos prácticas, en puridad inadecuadas sin atisbo de duda, aunque con matices, en el rigorismo derivado del *motu proprio* de Pío X, son la denominada *Misa de gaita* y el *gorigori*. Con ellas, en circunstancias contrapuestas de alegría y de dolor, prosigue su ejecutoria en el templo lo que, ateniéndonos a la teoría, tendría que, haber sido desterrado del mismo.

3. La Misa de gaita: una fascinante hibridación

Dentro de las misas populares en latín conservadas en España, ofrece un especial interés la llamada *Misa de gaita*. Propia del noroeste peninsular (Galicia, Asturias y comarcas fronterizas a éstas de otras regiones), ha mantenido una mayor continuidad en tierras del Principado de Asturias, estando en uso hasta el presente. La *Misa asturiana de gaita* es el resultado de la hibridación entre una alta cultura (la eclesiástica, vehiculada musicalmente mediante el canto llano tradicional en España o el gregoriano unificado) y una cultura

18. Hacemos constar nuestro agradecimiento a D. José Santos, quien nos cantó la pieza a finales de 2005 y nos facilitó su propia transcripción realizada en los años cincuenta (un fragmento de la cual publicamos con su autorización) y al M. I. Sr. D. José María Rodríguez García, canónigo emérito de la Catedral de Oviedo, que nos la cantó en julio de 2005, con algunas variantes. El agradecimiento lo hacemos extensivo de manera muy particular a nuestro buen amigo, el Rvdo. P. D. Emilio García, que hizo de amable e imprescindible intermediario para la buena marcha de nuestro trabajo.

popular (muy en particular con la representada por el género de canción conocido como *tonada*). Anotemos, de paso, que por *hibridación* no entendemos más que la mezcla de dos realidades que dan lugar a una tercera distinta de ellas, pues no entran aquí en juego conceptos como *globalidad*, *industria* u otros, operativos en las modernas concepciones de dicho concepto.

Son varias las tipologías de la *Misa de gaita* conservadas en Asturias, que suelen ser conocidas por el nombre de los concejos. Aquí ejemplificaremos con la propia del concejo de Salas y zonas colindantes, bien diferenciada de la de la zona de Llanes, ya estudiada por el antropólogo Antonio Cea¹⁹. Pero antes presentaremos dos testimonios valiosos sobre la presencia de este instrumento en el templo, habitualmente emparejado con el tambor, en las décadas postreras del siglo XIX. Ni que decir tiene que la gaita a que nos referimos es la de fuele, con puntero y roncón, de potente sonido y manifiesto simbolismo campestre y dionisiaco. Junto con el fragoroso tambor conforman una pareja que no resultaba (no podía resultar) del agrado de las autoridades eclesiásticas.

Ciertamente, el sínodo presidido por el obispo Ramón Martínez Vigil prohíbe el uso de la gaita en el templo (lo intenta, diríamos mejor) en 1886. Conmina a los párrocos a que erradiquen la gaita del templo “en cuanto puedan”²⁰, lo que no deja de ser un reconocimiento de que la orden no era fácil de ser cumplida de manera fulminante y, por añadidura, cabe tomarla como un claro testimonio del arraigo de lo que se quería prohibir. Las gaitas, según se recoge en las constituciones sinodales, “tocan por la mañana en el templo y sirven luego para profanar la fiesta”²¹. Con “profanar la fiesta” se refiere la constitución sinodal al hecho de que, por la tarde, en la correspondiente romería, la gaita tenía un papel protagonista, en un contexto de jolgorio nada edificante según el Sínodo, marcado por las diversiones profanas, “bailes y borracheras”²².

Es un hecho innegable que la gaita entraba en el templo para tocar como solista acompañada del tambor y, a su vez, acompañar ambos instrumentos determinados cantos litúrgicos a fines del siglo XIX. Enrique García Rendueles recuerda en su discurso de ingreso en el Instituto de Estudios Asturianos (1949) sus propias vivencias de medio siglo atrás (por tanto, de fines del siglo XIX) sobre el papel de la gaita y el tambor en las festividades asturianas del Corpus Christi. Gaitero y tamboritero iban “anunciando la fiesta a las quintanas el día de la víspera; el clero cantaba las *vísperas* en el templo y entraban los músicos a acompañar con sus rústicos instrumentos el *Pange lingua* o *Tantum ergo*”²³. Pero no todo acababa con acompañar la célebre himnodia eucarística. Prosigue García Rendueles: “Terminados que eran, la gaita y el tambor en medio del templo echaban su tocata y redoble”²⁴. Al día siguiente por la mañana, la pareja de músicos recorría las

19. Antonio Cea Gutiérrez, *La canción en Llanes*, (Salamanca, Imprenta Calatrava, 1978).

20. Fray Ramón Martínez Vigil, *Sínodo Diocesano de Oviedo* (Oviedo, Librería Religiosa del palacio Episcopal, 1887). Constitución 8, título 43, p. 171

21. *L. c.*

22. *L. c.*

23. Enrique García Rendueles, “Liturgia popular”, discurso de ingreso en el Instituto de Estudios Asturianos (1949). (Oviedo, IDEA, 1950), p. 46.

24. *L. c.*

calles en alegre alborada, “llegando siempre a tiempo para acompañar a los cantores en la misa y la procesión”²⁵.

De forma que, en gran medida, la gaita y el tambor son los hilos conductores de la fiesta y definen el paisaje sonoro de la misma en todos los espacios posibles: en las quintanas, en los caminos, en las calles del pueblo, en la romería, en la procesión y en el templo. Y en todos los tiempos: en la alborada, en las misas de mediodía y en los oficios y romerías de la tarde y de la noche.

La promulgación del célebre *motu proprio* sobre la música sagrada del papa Pío X en 1903 marcó, como ya se ha dicho, un período de fuerte rigorismo en la vida eclesiástica. En muchas partes de España quedaron prohibidas determinadas prácticas litúrgico-musicales, especialmente las que utilizaban instrumentos, como pudieran ser los célebres *misereres* de Semana Santa, claro que no con el mismo éxito en todos los sitios y con el empleo de mil subterfugios por parte de las diócesis ante la Santa Sede para obtener privilegio de excepcionalidad en función del arraigo popular de dichas celebraciones. Y, sin embargo, la *Misa de gaita*, que emplea instrumentos fragorosos y paganizantes, que incluye preludios e interludios (igualmente denostados por la nueva normativa) se mantuvo vigente durante todo el siglo y hoy día es considerada una apreciable seña de identidad regional.

La hibridación se da en dos planos complementarios: por un lado, la transformación del fondo gregoriano de las melodías; por otro, la vocalidad. En efecto, la *Misa de gaita* se transmite por tradición oral, pero no hay que olvidar que su fuente está en la tradición escrita de la monodía litúrgica cristiana. En concreto, la conocida y tardía misa gregoriana *De angelis* es la fuente principal (aunque no única) que subyace en la *Misa de gaita*. Dado que no se pretende aquí realizar un estudio monográfico sobre la *Misa de gaita*, nos limitaremos a ilustrar la afirmación anterior con un ejemplo que consideramos suficientemente claro. Tenemos en primer lugar la melodía del “Kyrie” de la misa gregoriana (usamos la notación figurada igualmente habitual en la práctica cotidiana, incluso más que el propio manejo del *Liber Usualis*, y no la cuadrada, para facilitar la comparación) y debajo de ella la melodía del “Kyrie” de la *Misa de gaita*, precisamente en una transcripción de mediados del siglo XX realizada por el entonces seminarista don José Santos, a quien agradecemos su gentileza²⁶.

El análisis evidencia que la estructura arquitectónica de la melodía gregoriana se organiza en un proceso ascensional hacia la dominante (Do, propia del quinto modo) mediante una serie de notas eje que articulan dicha subida y que conforman el arpeggio Fa-La-Do-Fa. Lo mismo ocurre en la melodía del “Kyrie” de la *Misa de gaita*, sólo que aquí estamos en Re mayor y por tanto el arpeggio constructivo es Re-Fa#-La-Re. Además ocurre que a una melodía ya de por sí melismática se la incrementa con reiteraciones de algunos diseños, con ornamentaciones y con cadencias de fuerte gusto local.

Más si esta amplificación y ornato de la melodía original ya es significativa, no se puede

25. *L. c.*

26. El ejemplo está extraído, con autorización, de una transcripción del ya citado don José Santos, realizada cuando éste era seminarista y fechada el 20 de febrero de 1952.

entender este nuevo producto sin recordar el tipo de vocalidad del que se sirve y que no es otra que la propia de la tonada asturiana. Y del mismo modo que una hipotética transcripción de una pieza de Camarón de la Isla apenas nos dice nada de su arte y de su particular expresión vocal, lo mismo ocurre con las interpretaciones de la *Misa de gaita*. Se da el caso, incluso, de que las interpretaciones a cargo de sacerdotes conocedores y amantes de esta tradición están más llenas de procedimientos propios de la tonada que algunas interpretaciones de cantantes de tonada que mitigan sus recursos habituales cuando se hallan cantando misa en la iglesia²⁷.

Se trata, pues, de una voz poderosa, no impostada, cuyo ritmo muchas veces libre encaja muy bien con la cantinela eclesiástica. Es una voz que esta cuajada de constantes adornos, sobre todo de mordentes superiores y dotada de un *vibrato* muy marcado. Es la voz que escuchamos en el *chigre* (bar popular asturiano) o en la fiesta y que ahora se ha colado en el templo. Y es que, pese a ser la *Misa de gaita* lo más opuesto a lo establecido por el *motu proprio* de Pío X y legislación derivada, cumplía con el principio de que las misas dominicales (y con más motivo las especialmente festivas) fuesen cantadas. A falta de órgano o de armonio, la gaita podía ejercer como instrumento acompañante en las recónditas parroquias del mundo rural asturiano, alejadas, por otra parte, del inmediato control del mitrado. Sin duda, esta tipología de misa popular en latín había de estar muy anclada en la religiosidad del pueblo para que consiguiese sobrevivir en situaciones claramente adversas, llevando los sonos y las voces de lo popular, de la romería y de la exaltación de la Naturaleza al sacrosanto interior del templo.

Aunque el Vaticano II fue sensible en todo lo tocante a las músicas vernáculas (de lo que provienen diversos horrores musicales en el templo) no favoreció en un primer momento la consolidación de la *Misa de gaita*. Además, la tendencia hacia una fuerte secularización de la vida española (en lógico movimiento de péndulo respecto a las décadas anteriores) puso en peligro el mantenimiento de esta tradición en los años setenta. Pero al hilo de las tendencias identitarias que la actual estructura del Estado incentiva en las comunidades autónomas, la misa se mantuvo y es unánimemente apreciada.

4. Gorigori: las plegarias que no pasan del tejado

Del templo engalanado para la celebración del Corpus o de las fiestas patronales, capaz de abrir las puertas al cantante de tonada, a la gaita y al tambor, pasamos a un escenario completamente diverso, el del templo que despide a los muertos, lo que en una parroquia mediana, a diferencia de los casos anteriores, no ocurre una vez al año sino con notable frecuencia.

Los aires severos del *motu proprio* de Pío X y, muy en particular, los congresos sobre música sagrada dedicados a la aplicación práctica del decreto papal trataron de convertir al nuevo canto gregoriano, procedente de Solesmes, en el bastión inamovible de la música litúrgica

27. Cf. la grabación en CD de El Gaiteru de Veriña y Mari Luz Cristóbal Caunedo, *Misa asturiana de gaita*. Fono Astur, Oviedo. FA CD 8779.

católica. Además, se persiguieron de oficio determinadas prácticas interpretativas que, en algunos casos, ya venían de siglos atrás. Una de las más curiosas, muestra de auténtica irreverencia en pleno altar y en las circunstancias singulares de la muerte es el gorigori, es decir, un contra modelo musical con una tradición de cinco siglos y cuyo final se ha de situar precisamente tras los cambios derivados del concilio Vaticano II, con la pérdida de importancia del latín y el acortamiento de los ritos funerarios²⁸. El gorigori es un término de origen onomatopéyico que el *Diccionario de la Lengua Castellana* (en su primera edición, *de Autoridades*) define como la “Canción con que los niños suelen querer imitar y remedar el canto de los Sacristanes”²⁹. Con el tiempo, el término sufre un corrimiento semántico y ya no es lo que hacen jocosamente los niños (o el pueblo) remedando los latines cantados de los clérigos, sino que pasa a ser simplemente, según las últimas ediciones del *Diccionario de la Lengua Española* de la Academia, “el canto lúgubre de los entierros”. Esta última definición es muy pobre e incorrecta, pues un mismo canto fúnebre puede incurrir en el gorigori o, por el contrario, ser excelso. En su uso real es un concepto lleno de polisemias, de altísimo valor metafórico, que, centrándonos en lo musical, alude al canto de los eclesiásticos realizado de una manera descuidada. Ahora bien, ese canto descuidado, ese gorigori, no se refiere al conjunto del repertorio litúrgico, sino que se centra en los oficios de difuntos. Y el descuido tiene que ver fundamentalmente con la velocidad en el canto, lo que vuelve incomprensible el texto latino de salmos, antífonas y responsorios del oficio de difuntos.

¿Por qué es este territorio de la muerte el ámbito donde prospera el gorigori? Las razones son varias. Los oficios de difuntos, con anterioridad al Vaticano II, eran particularmente largos. Antes de la misa de funeral había unas vigiliass en las que los eclesiásticos estaban prácticamente solos en el templo. Sólo al final de esta parte empezaban a llegar los deudos y amigos del finado para asistir a la misa. Hasta entonces, el rito relajaba su exigencia de solemnidad, los cantos se decían apresuradamente y, desde luego, se utilizaban fórmulas a modo de soniquetes con los que se cantaban los largos textos de la liturgia de difuntos. Por eso uno de nuestros informantes concluía, con gran acierto, que estas plegarias no pasaban del tejado³⁰.

La literatura de las edades moderna y contemporánea nos ha dejado numerosos testimonios del uso de este término. Es frecuente que actúe como eufemismo, para aludir a la muerte sin mentarla o nombrándola con un vocablo jocosos y desdramatizador. Las escenas de *muerte fingida*, tan habituales en el teatro de muy diversos siglos encuentran en la alusión al gorigori un complemento ideal para la comicidad un tanto escabrosa de la escena. En las primeras líneas de *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca, por poner un ejemplo, encontramos un uso cabal de la polisémica palabra, cuando uno de los personajes certifica que en la iglesia

28. Para más detalle, remitimos a nuestro trabajo monográfico sobre el tema. Ángel Medina, “Gorigori, las metáforas del gregoriano fingido”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 14, 2007, pp. 177-193.

29. *Diccionario de la Lengua Castellana (de Autoridades)*, T. IV. (Madrid, Real Academia Española, 1734).

30. Hacemos constar nuestro agradecimiento al M. I. Sr. D. José Ignacio Monte Cabañas, canónigo emérito de la Catedral de Oviedo, que nos atendió sobre este asunto en julio de 2005. y lo reiteramos al Rvdo. P. D. Emilio García por su intermediación.

“llevan ya más de dos horas de gorigori”. El gorigori no sólo es velocidad impropia en el canto, sino descuido, negligencia, gusto por machacar las notas de manera cuartelaria, desafinaciones, barbarismos textuales, entradas de un cantor antes de que otro hubiese concluido su parte y arritmias varias. Pero, sobre todo, el asunto de la velocidad traía de cabeza a los puristas y, como una simple muestra, recordamos cómo se planteó en el importantísimo Congreso de Música Sagrada de Vitoria de 1928. En una de las memorias presentada sobre canto gregoriano, el presbítero Francisco de Uriarte señala los cuatro defectos característicos de la salmodia, siendo el primero la “excesiva *celeridad* que provoca el escándalo de la irreverencia y el atropello”³¹. Y añade: “la salmodia vertiginosa (por desgracia muy común) ofende injuriosamente a Dios y mata la fe de los creyentes”³².

La Iglesia, naturalmente, se quejó reiteradamente de estos excesos, pero fue en balde. Y aquí surgen otras razones que explican el fenómeno y que no suelen ser citadas. Nos referimos al poder de intercesión que tienen los clérigos para liberar a las almas de los fallecidos de las penas del Purgatorio. Este concepto (el Purgatorio) no es del todo antiguo en la historia de la iglesia católica. Data, al margen de determinados precedentes más teóricos que efectivos, de los siglos XII y XIII³³. Los disidentes de ese momento y luego los luteranos negaron este otro estadio que se añadía al cielo, al infierno y al limbo, pero el Concilio de Trento lo ratificó y desde entonces se incrementó la teoría de los sufragios, o sea, de los rezos y cantos de los vivos en favor de las ánimas del Purgatorio. No pocos de los fallecidos dejaban mandadas numerosas misas (cientos, incluso miles) para la salvación de su alma. Como es lógico, tales encargos se pagaban, primero en especies y desde el siglo XVIII cada vez más en dinero. En ocasiones la inflación era tal que una determinada iglesia no podía afrontar sus compromisos y tenía que pedir licencia a Roma para sustituir sus obligaciones por otras actividades³⁴, aun en contra de lo que la teología prescribía a este respecto.

Asistimos, pues, a una economización del Purgatorio y de los sufragios. Por eso, si volvemos a Lorca encontramos en el mismo primer acto antes citado, la realista escena en la que los hombres dan a una criada la “bolsa de dineros para responsos”. Con más dinero de por medio, más beneficios para las almas (y para las iglesias, las capillas, los sacerdotes y los sacristanes) pero también más riesgo de una interpretación descuidada. Surge incluso una cierta picaresca, en el sentido de si puede decirse una misa por las almas de dos difuntos que hubieran dejado pagadas cada uno las suyas. La teología postridentina dice que no, pero se buscan soluciones para dar salida a la demanda, como la de aplicar retrospectivamente misas no encargadas a encargos posteriores. Todavía hace pocas décadas, como recuerdan los sacerdotes de más edad, esa bolsa de los dineros del drama lorquiano, las monedas y billetes que los vecinos dejaban en el bonete del oficiante (hoy por ti, mañana por mí,

31. Francisco Uriarte: “Memoria” Tema 2º. *Crónica del Congreso Nacional de Música Sagrada (1928)*. (Vitoria, Imprenta del Montepío Diocesano, 1930), p. 88.

32. *L. c.*

33. Jacques Le Goff: *La naissance du Purgatoire*. (Paris, Gallimard, 1981). Manejamos la edición de 2002. Existe edición en castellano: *El nacimiento del Purgatorio*. (Madrid, Ed. Taurus)

34. Dimas Serpi, *Tratado de purgatorio contra Luthero y otros hereges*. (Barcelona, Ed. Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1609, pp. 387 y ss.

pensaban los vivos que despedían al finado) tenía que ser convertida en responsos, para lo que había un cierto código de equivalencias entre el dinero y la cantidad de rezos y cantos de los sufragios, que los buenos sacerdotes se encargaban de realizar bajo el riesgo probable de apresurarse y cometer gorigori.

La conclusión es que la liturgia de las primeras seis o siete severas décadas del siglo XX no pudo remediar este mal secular, estas negligencias abusivas que, centradas en el ámbito de los ritos funerarios, actuaban como una mala imitación de modelos respetados, banalizando la muerte, dándole, sin saberlo, un estatuto de normalidad al que, por otra parte, ya habríamos de estar acostumbrados, pero al que las ideas de pecado, castigo, purgación, salvación, intercesión y sufragio, rodeadas de detalles económicos que muestran la existencia de una segregación real *post mortem*, habían dotado de un fuerte sentido dramático y trascendente.

También cabe concluir que en las seis o siete décadas más rigoristas para la música litúrgica de toda la historia de la Iglesia convivieron los logros parciales de una reforma de exquisito gusto, capaz de meditar sobre lo trascendente desde el lenguaje musical, más selecto, con prácticas singulares y un punto heterodoxas en ocasiones a las que una historiografía interesada y poco crítica ha querido silenciar sin éxito. La historia, en fin, no se escribe sólo con el oro de las grandes obras sino también con el plomo de la rutina y de lo inconveniente.

Responso



Ej. 1: Fragmento del responso "Ne recorderis" en una transcripción de los años 50 de don José Santos



Misa de Gaita

Kyrie



Ej. 2: Comienzo del "Kyrie" de la *Misa de angelis* y de la *Misa de gaita* (ésta en transcripción de don José Santos fechada el 20-II-1952)



Ej. 3: Perfil melódico del gongori en las vigilia corridas.
Recitación sobre la nota marcada.